

1985. 9

1 (147)

エレジーの中の笑い

——『哀惜詩集』におけるオウィディウスの模倣の意味——

田 中 聰 子

——はじめに——

『哀惜詩集』*Les Regrets* (1558) は詩人ジョアシャン・デュ・ベレーがオウィディウスの向こうを張って彼の〈悲歌〉として書いた作品である。そのことは作品の序をなす部分、とりわけ「ダヴァンソン殿に」宛てた献辞に明らかであるが、更に題名の *Les Regrets* も『悲歌』*Tristia* の翻訳である。ただモデルの作品と異なるのは、デュ・ベレーのそれがエレジーに終始する代わりに多くの諷刺詩を含む点である。それについては詩人自身が、「快い諷刺のとげを花々の間にまぜて」、「私の涙で人々をうんざりさせぬよう」にしたと献辞の中で断っている。この作品——ソネ集——の構成を見ると、まず献辞を含めて三つの序があり、巻頭にラテン詩「読者に」、次に献辞、三番目が「己が書に」と題するソネである。ここでオウィディウスの『悲歌』を思わせる世界に読者を誘い込んだ上で、その自然な延長として作品のはじめの数十篇のソネが来る。そこまでをエレジーの部分とすれば、その後続く一連のソネは処生訓や人間観察を主とする比較的穏やかな諷刺詩であり、これが作品の大半を占めるローマ諷刺のソネ群への橋渡しとなっている。その後は付録ともいうべき部分で、帰国旅行のスケッチ風のソネ群、帰国後のフランス宮廷諷刺のソネ群と続いて、最後をこの時代のものらしく貴顕への一連の讃辞が締めくくっている。大きく分ければ前半がエレジー、後半がサティールということになるが、この作品をとりわけ『哀惜詩集』（すなわち〈悲歌〉）たらしめているエレジーの部分で、デュ・ベレーはオウィディウスの作品をバックにして彼のソネを書

いている。ところでこの作品について、「独創的で真に率直な作風」⁽¹⁾とか、「十六世紀の詩作品で『哀惜詩集』ほど個人的な作品は一つも無い」⁽²⁾とかいった評価がなされてきた。作品中最も露骨なオウィディウスの模倣の見られる献辞について、H. シャマールはその校訂版の脚注に、あたかもデュ・ベレーを弁護するかのようにこう書いている。「しかしこの模倣は独創的なものである。何故ならそのアクセントが真摯なものであるから。⁽¹⁾」シャマールが言わんとする所は、デュ・ベレーがオウィディウスの詩句をそっくり借用しつつも彼自身の嘆きを真摯に歌いあげているということであろう。しかし実の所デュ・ベレーは悲歌を悲歌として生真面目に歌っているのであろうか。額面通りに受け取るなら確かに感傷的な詩句が並んでいる。ただ彼はオウィディウスの詩句の直接的な模倣にとどまらず、あらゆる点でこのモデル作品を意識して書いており、さながらオウィディウスの作品と戯れているかとも思われる程である。こうした広い意味でのオウィディウスの模倣は彼の作品においてどういう役割を果たしているのだろうか。彼はこの作品で涙に笑いをまぜるという。それはただ単にエレジーとサティールからなる集としての作品を言ったものではなく、エレジーそのものをも笑いを含んだものとして書いたことを言っているのではないか。そしてオウィディウスの模倣は嘆きを笑いに通じるものとするための仕掛けとして役立っているのではないか。本稿では『哀惜詩集』のエレジー部分におけるオウィディウスの模倣を涙に笑いをまぜるための仕掛けとする立場から検討してみたいと思う。

(1) «……les Antiquitez de Rome sont une oeuvre de transition, qui conduira tout naturellement le lecteur de la manière artificielle et laborieuse de l'Olive à la manière originale et vraiment franche des *Regrets*.»

(J. D. B., OEUVRES POÉTIQUES., S. T. F. M., t. II, p. V, Avertissement)

(2) «Après quoi nous nous empresserons d'ajouter …… qu'aucun recueil de vers français au XII^e siècle n'est plus personnel que les *Regrets*.»

(Joseph Vianey, *Les Regrets de Du Bellay*, Paris, 1967, p.89)

(1) «…… mais l'imitation est originale, parce que l'accent est sincère.»

(S. T. F. M., t. II, p.45)

—— 流謫の詩人・オウィディウスの仮面 ——

まず『哀惜詩集』のデュ・ベレーがいかにオウィディウスのイメージを身に着けて読者の前に登場するかを献辞によって見ておこう。

「ダヴァンソン殿に」と題するこの献辞は全部で27連の四行詩から成るものであるが、その最初から三分の二に及ぶあたりまで、すなわち108行中72行までが『悲歌』の翻訳に近い模倣である。まず冒頭で詩人はこの作品の「不出来さ」を、執筆時の状況を口実に、読者に向かって弁明する。

Si je n'ay plus la faveur de la Muse,
Et si mes vers se trouvent imparfaits,
Le lieu, le temps, l'aage ou je les ay faits,
Et mes ennuis leur serviront d'excuse.

(Dédicace, 1—4)

〈もしも私の上にもはやミューズの寵が無く、
私の詩が不出来なものであるとしても、
これを書いた場所と時期と年齢とが、
また私の苦悩がその言訳となるだろう。〉

これはオウィディウスの『悲歌』第四卷冒頭の次の詩句に拠っている。

Si qua meis fuerint, ut erunt, uitiosa libellis,
Excusata suo tempore, lector, habe!

(Ovidius, *Tristia*, IV, I, 1—2)

〈もしも私の書物に瑕があるとしても、事実あるだろうが、その時期故に、読者よ、許してほしい。〉

この献辞でデュ・ベレーはオウィディウスの二行詩を四行詩に直すというシステムを一貫して取っており、そのため原文に無いものを加えて長さを調節することもしている。ここではそれはミューズの失寵への言及である。一方オウィディウスもまた別の箇所で不幸な境遇による彼の詩才——詩的靈感——の涸渇に触れている。

Ingenium fregere meum mala cuius et ante
Fons infecundus paruaque uena fuit.

(Ov., Tr., III, XI V, 33—34)

〈不幸が私の詩才を損ってしまった。もともとその源は豊かでなくその流れも細かったのに。〉

これも、詩人が追放の身となってから書いたこの作品に対する寛大さを読者に求めるというコンテクストの中に置かれている。従ってデュ・ベレーにおけるミューズの失寵、靈感の喪失はオウィディウスにならっての身振りとして読むことができる。ミューズと詩人との関係については作品の中でしばしば言及されているが、そのあり方は一様ではなく、ミューズは時に詩人の友となり、時に無縁の存在となる。そうした矛盾はプレイヤード派の詩人においては格別珍しいことでもないが、この作品の場合にはモデル作品との関連で考えるとある程度納得のいくものである。次の四行詩は作品執筆の状況とその目的に触れている。

J'étois à Rome au milieu de la guerre,
Sortant desja de l'aage plus dispos,
A mes travaux cherchant quelque repos,
Non pour louange ou pour faveur acquerre.

(Déd., 5—8)

〈戦いのさなかに私はローマに在り、
最も快活な年齢はすでに過ぎて、
唯幾ばくかの休息を私は詩に求めた、
賞讃や君寵を得ようとはではなく。〉

この基になっているオウィディウスの詩句は追放された詩人としての境遇に触れたものである。

Exul eram requiesque mihi, non fama petita est,
Mens intenta suis ne foret usque malis.

(Ov., Tr., IV, I, 3—4)

〈追放の身である私は名声ではなく休息を求めた。心が不幸に
すっかり挫けてしまわぬように。〉

デュ・ベレーはここではイタリア戦争のさなかにローマに滞在したこと、
若さを失ったことに言及しているだけであるが、もう少し先では故国を追
われた詩人のイメージにはっきりと近づいている。

La Muse ainsi me fait sur ce rivage,
Ou je languis banny de ma maison,
Passer l'ennuy de la triste saison,
Seule compagne à mon si long voyage.

(Déd., 25—28)

〈ミューズはまたこの岸辺にあって
家を追われて嘆く私を支え、
辛い季節の憂さを晴らしてくれる、
こんなにも長い旅の唯一人の道連れとして。〉

今度はミューズは異郷にある詩人の唯一の友として現われている。デュ・
ベレーは「家を追われた」詩人として異国で嘆き暮らす。その口調はその
ままオウィディウスのそれである。

Me quoque Musa leuat Ponti loca iussa petentum;
Sola comes nostrae perstitit illa fugae;

(Ov., Tr., IV, I, 19—20)

〈ミューズはこの私をも、定められた流刑地
ポントゥスへの旅にあって慰めてくれる。
わが逃亡の旅の唯一の道連れとして。〉

こうして自らを流謫の詩人に仕立てあげたデュ・ベレーはこの境遇をもた
らした原因について弁明さえしてみせる。

Aussi sçait-elle,

.....

Que le devoir, non l'avare desir,

Si longuement me tient loing de la France.

(Déd., 37—40)

〈彼女はまた知っている……

……………

貪欲な望みではなく義務が私を
かくも長くフランスから遠ざけているのを。〉

これに対するオウィディウスの詩句は、

Scit quoque, cum perii, quis me deceperit error,

Ét culpam in facto, non scelus, esse meo,

(Ov., Tr., IV, I, 23—24)

〈彼女はまた知っている、いかなる間違いが私を破滅に導いたかを。私に落度はあっても罪は無かったことを。〉

とあって、実際に追放された詩人らしく深刻である。

『悲歌』の詩人と『哀惜詩集』の詩人とではそもそも共通する所は望郷の思いだけだと言ってよい。何のためにデュ・ベレーはこうして流謫の詩人の仮面を着けるのだろうか。背景に古典の作品を置くことで自作品に広がりや奥行を与えるというのがごく自然に浮かんでくる答である。しかし同じような嘆きを歌うのに、程度においてはるかに深刻な作品を常に読者に意識させ、自作品と比較させることは、作者自身の嘆きを相対的に軽く見せることになり、嘆きを真面目に読者に訴えるという点では逆効果にもなりかねない。デュ・ベレーは意図的にそうしているのである。その目的はオウィディウスと彼自身との対比から生まれる笑いにある。そうした笑いを読者に期待するには、読者がモデルとなっている古典作品に通じているばかりか、作者自身の状況にも通じていて、その対比から生まれるおかしみを感じ取ることができるという条件が必要である。この場合それは満たされていると言えよう。当時の読者階級といえば、まず古典に通暁する知識人であり、ルネサンス・ユマニストであるということになる。一方デュ・ベレーは既に詩人としてフランスで名を知られていた。しかも彼がこの

作品を書いている場所は、イタリアをめぐるフランス王家とパプスブルグ家との争いがようやく終末に向かおうとする頃のローマである。この困難な時期、フランス側の利益をはかるべく法王の許に派遣されたデュ・ベレー枢機卿に詩人は親族としてまた腹心として随行した。そして戦争の趨勢を決定したあのサン・カンタンの敗北の年すなわち 1557 年に帰国して、翌年 1 月この作品を刊行する。フランスの人々の目が注がれていたローマで、ロンサールと並んで名を知られていたデュ・ベレーがこの作品を書いているのだ。既に執筆中からこの作品が一部の人々の興味を引いていたことを示す事件がある。詩人の身边に居た何者かが秘かに作品の一部を盗み出しフランス人貴族に売り渡していたというもので、後に詩人は枢機卿への手紙でこのことに言及している。⁽¹⁾ それが実際にあったことか、それとも詩人の単なる疑惑に過ぎなかったかはともかくとして、そういう可能性があるということだけでここでは十分である。ところでこうした笑いはあまりにも個人的な状況に依存するものでないかという疑問も生まれよう。しかし、当時既に作品が印刷物の形で読まれるものとなっていたにしても、その読者は現代のようにいわば顔をもたぬ大衆というものではなく、もう少し身近な存在として意識されていたに違いない。そして、作品をできる限り書かれた時代のコンテクトの中に置き直して読むことが一つの読み方として認められるなら、このような笑いをねらうものとして作品を読むことも可能である。以上を踏まえた上で、オウィディウスの模倣が生み出す笑いの諸様相を次に見ていくことにしよう。

- (1) «… ung escrivain Breton que de ce temps là je tenois avec moy en faisoit des coppies secrettement, lesquelles, (comme je decouvry depuys) il vendoit aux gentilzhommes françois qui lors étaient à Romme,…»

(Joachim du Bellay, *Lettres*, par Pierre de Nolhac, Paris, 1883, p.43—44)

—— オウィディウスの仮面と笑い ——

献辞の中でデュ・ベレーはオウィディウスにならい、肯定面と否定面とを持つミューズとの関係について、あるいは毒にも薬にもなる詩作につい

て語っている。オウィディウスはオデュッセウスの仲間がキルケの毒を飲んだ後はこれを愛さずにいられなかったという話を例に引いて、彼に追放という苦汁を嘗めさせたミューズと縁を切る代わりに、流刑地にあっても詩作を続けると言う。

Nos quoque delectant, quamuis nocuere, libelli,

Quodque mihi telum uulnera fecit, amo.

(Ov., Tr., IV, I, 35—36)

〈それと同じく、私に害をなしたにも拘らず、書物が私には好ましい。私を傷つけた矢を私は愛している。〉

デュ・ベレーもオデュッセウスの仲間の例に言及し、媚薬を飲んだ者はそれが隷従を意味すると知りつつこれを愛さずに居られないことを理由にして、彼を傷つけた詩を尚も愛するという。

Pour ce me plaist la douce poésie,

Et le doux traict par qui je fus blessé:

(Déd., 57—58)

〈それ故私は甘美な詩が好きだ、
私を傷つけた甘美な矢が。〉

オウィディウスにあっては、ミューズの与えた傷は彼の人生にとって致命的なものであるという意味でまさしく文字通りのものであるが、デュ・ベレーにとってはそれは何を意味するのだろうか。「私を傷つけた甘美な矢」という表現が勾わせるのはペトラルキスムである。すなわちペトラルカ風恋愛詩人が恋の傷手について、クピドの矢について大げさに嘆く時のその口調であって、ここにはペトラルキスムへの彼の諷刺が込められている。流謫の詩人の詩作に対する苦い思いは現実から浮き上がった恋の嘆きの表現によって笑いに変わってしまう。これと同様に流謫の詩人に見せかける作為とペトラルキスム諷刺とが結びついた例としてソネ8をここで取り上げよう。このソネはロンサールに宛てたもので、詩的靈感の源たる貴婦人

の傍に居る友人を羨み、彼自身は彼の太陽ともいうべき人を遠く離れて暮しているとして、彼の居るローマをアレゴリカルな北国に変えてしまう。

Mais moy, qui suis absent des raiz de mon Soleil,
 Comment puis-je sentir échauffement pareil,
 A celui qui est pres de sa flamme divine ?
 Les costaux soleillez de pampre sont couvers,
 Mais des Hyperborez les éternels hyvers
 Ne portent que le froid, la neige & la bruine.

(Sonnet 8, 9—14)

〈それにひきかえわが太陽の光を浴びることもなくて、
 どうしてこの私に同じ熱が感じられようか、
 神々しい炎の真近に居る人と同じ熱が。
 太陽の輝く丘はぶどうの葉におおわれる。
 だが極化の永遠の冬がもたらすものは、
 ただ寒さと雪と細かい雨ばかり。〉

この最後のテルセは直接的にはウェルギリウスの『農耕詩』*Georgica* の詩句を借用したものであるとシャマールもM. A. スクリーチもそれぞれの版の脚注に記している。しかしそれはそれとして、オウィディウスが『悲歌』の中でしきりに流刑地の冬の厳しさを訴えていること、デュ・ベレーが一貫して流謫の詩人という姿勢でこれを書いていることを考えあわせれば、ここでも自分の居る場所をあたかも北の果ての流刑地であるかのように言いつくろってオウィディウスに調子を合わせているといえることができる。オウィディウスもぶどうの葉に言及しつつ次のように流刑地を歌っている。

Non hic pampinea dulcis latet uua sub umbra,

(Ov., Tr., III, X, 71)

〈ここでは甘いぶどうが葉陰に実ることもなく、〉

そしてまた、

Longius hac nihil est, nisi tantum frigus et hostes,
Et maris adstricto quae coit unda gelu.

(Ov., Tr., II, 195—196)

〈ここより向こうには何も無い、寒さと敵のほかには、また氷りつ
いた海の水のほかには。〉

とも歌っている。ローマを北国に変えるのは、オウィディウスがそこから
追放され帰ろうにも帰れぬそのローマにデュ・ベレーが「追放」されてい
るという裏返しの面白さを際立たせるためである。ソネ 10 でも彼はオ
ウィディウスとのこの対比を楽しんでいる。このソネではローマ滞在中ラ
テン語で詩作していることについてロンサールに弁明しているのだが、文
化のシンボルともいうべきラテン語を蛮夷の言葉であるゲタエとサルマ
ティアの言語に変えたオウィディウスに比べ、フランス語をラテン語に変
えた自分の方がましではないかと彼は反問している。

Et quoy (Ronsard) & quoy, si au bord estrange
Ovide osa sa langue en barbare changer
Afin d'estre entendu, qui me pourra reprendre
D'un change plus heureux ?……

(S. 10, 9—12)

何と（ロンサールよ）何と、異国にあって、オウィディウスさえ
母国語を蛮夷の言葉にとり替えて、
理解を求めたというならば、誰が私を咎めよう、
はるかにましな取り替えを。……〉

そしてオウィディウスが言葉の通じない土地でよそ者として暮らす侘しさを、

Barbarus hic ego sum, qui non intellegor ulli,
Et rident stolidi uerba latina Getae,

(Ov., Tr., V, X, 37—38)

〈ここでは私が蛮人だ、私の言葉は通じないのだから。そして愚か

なゲタエ人がラテン語を笑うのだ。〉

と歌っているのを受けてデュ・ベレーは、上掲箇所ですぐ続けて、

..... nul, puisque le François,
Quoy qu'au Grec & Romain égalé tu te sois,
Au rivage Latin ne se peult faire entendre.

(S. 10, 12—14)

〈 誰も居まい、それというのも、
たとえ君がギリシア人にもローマ人にも並ぶ者だとて、
ここラテンの岸辺ではフランス語など通じはしないから。〉

と結んでいる。これは明らかに彼一流の皮肉である。着々と王権を強め、国力を充実させていったヨーロッパ大国の一つフランスに比べ、小国家が相争うイタリアは列強の恰好の餌食たるに過ぎなかったとしても、少なくとも文化的にはルネサンスの光輝いまだに衰えぬ洗練された土地であり、プレイヤー派詩人としてロンサールがギリシア・ローマの先達に並ぼうといかに張り切っても、ローマ人の目から見れば辺境の蛮人に過ぎない。それ故にデュ・ベレーがラテン語で書くのは賞められるべき筋合のものである。だがこう言っているのは、俗語で（すなわちラテン語を排して）詩を書くことを強く主張した『フランス語の擁護と顕揚』*La Deffence et Illustration de la Langue françoise* (1549) の著者である。これは額面通りの表明ではない。彼は何もかつての意見を変えてしまったわけではない。しかし自分をも含めて一切を笑いの目で見ようとするのである。オウィディウスは、ローマ帝国の威信が十分には及ばぬ辺境で、理解されぬ文化人としての悲哀を訴えている。一方デュ・ベレーは、オウィディウスの口真似をしつつ逆に文化的先達の間で暮す蛮人の悲哀を歌っている。すなわち見せかけの類似と内実の裏返しとの対比がかもし出すおかしさをオウィディウスの模倣は生み出しているのである。先に見たソネ8でローマを北国に見立てるのはこうした含みを持った詩人の冗談なのである。ところで、貴婦人の許にあれば太陽の輝く南の国、その許を離れれば

永遠の冬に閉ざされた北の国というのはペトラルキスムに属する常套的モチーフである。デュ・ベレーはペトラルキスムの誇大・空疎な表現を攻撃する詩をローマに来る以前にも書いているが、『哀惜詩集』の中にも、恋人の美を形容するペトラルキスムの clichés をとんでもない部分に適用することでグロテスクなものにしているソネがある（ソネ 91）。ソネ 8 では彼はこのペトラルキスムへの嘲笑を流謫の詩人の仮面の下に置いたのである。

再び献辞に戻って、詩作をめぐるデュ・ベレーのオウィディウス振りを追ってみよう。オウィディウスは彼を傷つけたミューズとそもそも関わりを持ったこと自体を悔として、

Non equidem uellem, quoniam nocitura fuerunt,
Pieridum sacris inposuisse manum.

(Ov., Tr., IV, I, 27—28)

〈よせばよかったものを、私に害をなすことになったのだから、ピエリデスの秘蹟に手を染めるなどは。〉

と歌っている。これに合わせてデュ・ベレーは、

Je voudrois bien (car pour suivre la Muse
J'ay sur mon doz chargé la pauvreté)
Ne m'estre au trac des neuf Soeurs arrêté,
Pour aller voir la source de Meduse.

(Déd., 41—44)

〈よせばよかったものを（ミューズに従ったおかげで
私は貧しさを背負い込んでしまったのだから）、
九人の姉妹の行く道を辿って
メドゥーサの泉を見に行こうなどとは。〉

と歌う。ただしデュ・ベレーにあってはミューズの与えた傷は文字通りのものではない。それは、詩人には貧乏がつきものだというありふれた警句にすり替えられている。オウィディウスの仮面、すなわち流謫の詩人とい

う深刻な設定は、この陣腐なモチーフと結びつけられ笑いを誘うものになってしまうのである。オウィディウスはまた、この有害なミューズとの交わりを断つこともせず詩作を続けるわが身をふりかえって、狂気の沙汰とも思う。

Forsitan hoc studium possit furor esse uideri,
Sed quiddam furor hic utilitatis habet;

(Ov., Tr., IV, I, 37—38)

〈恐らくこの熱中ぶりは狂気の沙汰とも見られよう。だがこの狂気には益もある。〉

デュ・ベレーはこれを次の四行詩に翻訳する。

Je suis content qu'on appelle folie
De noz esprits la sainte deité,
Mais ce n'est pas sans quelque utilité
Que telle erreur si doucement nous lie.

(Déd., 61—64)

〈我らの精神の聖らかな神性を
人が狂気と呼ぼうと構いはしない。
だがこうした錯乱がかくも優しく
我らを縛っているのは無益ではない。〉

デュ・ベレーも詩人の行為について狂気という表現を用いているが、彼にあっては狂気という言葉のコノテーションが変っている。彼の狂気は詩人の精神の持つ、神的なものにあずかる力である。詩人はミューズの名に象徴される神秘的な力の作用を受け、いわば神がかりの状態で詩作する。一般に靈感と呼ばれるこうした神秘的感応力を狂気と呼ぶのはネオ・プラトニズムである。ネオ・プラトニズム的な含意を持った狂気はプレイヤード派にとっておなじみの表現であるが、デュ・ベレーはここでも皮肉をこめてこの言葉を使っている。ネオ・プラトニズムに対する彼の態度をよく示すものとしてソネ 155 を取りあげてみよう。このソネは、プレイヤード派の詩

人の中でもことにネオ・プラトニズムの影響を著しく受けているポンテュス・ド・ティヤールを、讃えたと見せて揶揄しているのである。このソネの前半では彼はティヤールの奉ずる哲学を称揚するが、結びに至ってその口調は冗談めいたものになる。

Contemplons donc (Thiard) ceste grand'voulte ronde,
Puis que nous sommes faits à l'exemple du monde:
Mais ne tenons les yeux si attachez en hault,
Que pour ne les baisser quelquefois vers la terre,
Nous soyons en danger par le hurt d'une pierre
De nous blesser le pied ou de prendre le sault.

(S. 155, 9—14)

〈それなら見つめよう（ティヤールよ）この偉大な天球を、
我らがこの宇宙を象って作られたものであるからには。
だがやめておこう、目を天に釘づけにするあまり、
時に大地へも目をやることを怠って、
石につまづき足に怪我をしてみたり、
飛び上がったたりする破目に陥るようなことは。〉

詩人の精神の聖性を指す狂気という表現にこうした揶揄を込めているからこそ、彼はこれに「我らの」という形容詞を冠するのである。既に献辞の冒頭でミューズの失寵を言明している彼が、ここに至って聖なる靈感としての狂気を自らをも含めた詩人の属性であるように扱うのは皮肉な冗談と受け取るほかない。詩作によって致命的に傷つきながらも尚詩作を読けるというオウィディウスの「狂気の沙汰」はこうしてネオ・プラトニズムの狂気にすり替えられ、その上でこちらの狂気が持つ神々しさ、壮嚴さが笑いの対象となると共に、流謫の詩人という設定の深刻さも笑いへと解消する。

献辞におけるオウィディウスの詩句の直接の模倣は詩作の持つ有益性すなわち苦しみを忘れさせる力ということに言及するところで終るのだが、その後の展開はオウィディウスの作品と無縁になるわけではなく、それを

意識的に逆転させることになる。苦痛をまぎらわす手段にもいろいろあるがこの私は詩を選ぶと述べた後、彼はいきなりエレジーに諷刺詩をまぜるという宣言を行う。

Et c'est pourquoy d'une douce satire
Entremeslant les espines aux fleurs,
Pour ne fascher le monde de mes pleurs
J'appreste icy le plus souvent à rire.

(Déd., 81—84)

〈それは故私は快い諷刺のとげを
花々の間にまぜて置き、
私の涙で人々をうんざりさせぬよう、
大抵は笑いをここに用意する。〉

これは、献辞に先立つラテン詩「読者に」の中で言明していることを、言葉を変えてくり返したものである。「読者に」では、この作品が蜜と胆汁と塩の味を持つことを予告している。

Quem, Lector, tibi nunc damus libellum
Hic fellisque simul simulque mellis,
Permixtumque salis refert saporem.

(Ad lectorem, 1—3)

〈読者よ、君に捧げるこの書物は
蜜と共に胆汁の味を含み、
さらには塩をも混ぜたる味を持つ。〉

胆汁 fel も塩 sal も皮肉さや辛辣さを指し、結局諷刺詩や警句という程の意味になる。ところでオウィディウスは自らの作品を語る時にこの塩および胆汁という言葉を用いている。

Non ego mordaci destrinxi carmine quemquam,
Nec meus crimina uersus habet.
Candidus a salibus suffusus felle refugit:

Nulla uenenato littera mixta ioco est.

(Ov., Tv., II, 563—566)

〈かつて私は辛辣な詩で人を傷つけたこともなく、私の詩句は一行として人を非難してはいない。罪のない詩人として、私は皮肉の効いた言葉を避けた。私の言葉は一つとして毒ある笑いを含んではいない。〉

また涙に満ちたこの作品（『悲歌』）に楽しい所（蜜の味）はないと言う。

Inuenies toto carmine dulce nihil.

Flebilis ut noster status est, ita flebile carmen,

(Ov., Tr., V, I, 4—5)

〈この詩のどこを探しても楽しい所は見つかるまい。私の身の上と同様に私の詩もひたすら痛ましいものだ。〉

デュ・ベレーの献辞および「読者に」の言明はこのオウィディウスの言い分を意識的に裏返したものである。オウィディウスが笑いを含め純粋な悲しみを歌うというなら、この私は涙に笑いを混ぜよう。あちらが皮肉の効いた言葉（胆汁を含んだ塩）を避けたというなら、こちらはそれこそわが作品の味だと言おう。同じ言葉を用いながらモデルの作品を裏返しにしてしまうこやり方に彼のオウィディウス振りの真意がひそんでいる。流謫の詩人という設定によって自らの嘆きに深さや広がりを与えるというよりも、彼自身との違いを読者に意識させつつ、わざとらしいオウィディウスの物真似をして笑わせようというのである。

献辞に続く「己が書に」というソネも『悲歌』のイメージをこの作品に与える目的を持って書かれている。まず最初のカトランを見よう。

Mon livre (& je ne suis sur ton aise envieux)

Tu t'en ira sans moy voir la Court de mon Prince.

He chetif que je suis, combien en gré je prinsse

Qu'un heur pareil au tien fust permis à mes yeux !

(A son livre, 1—4)

〈わが書よ（お前の自由を羨むのではないが）、
お前は私なしでわが陛下の宮廷を見にも行けよう、
ああ哀れな私よ、どんなにかうれしかろう、
お前と同じ幸せがこの目にも許されるものならば。〉

これは言うまでもなく『悲歌』冒頭の有名な詩句をそっくり移したものである。

Parue — nec inuideo — sine me, liber, ibis in Urbem:

Ei mihi! quod domino non licet ire tuo.

(Ov., Tr., I, I, 1—2)

〈小さき書物よ —— お前を羨むのではないが —— お前は私なし
で都に行くだろう。ああ哀れな私よ、お前のあるじにはそこへ行く
ことが許されぬのに。〉

デュ・ベレーの第二カトランでは、作者を残して帰国する作品を暖かく迎えてくれる人々と、逆に冷遇する人々とに対して、それぞれにふさわしい運命を祈ってやるようにという作者の命令が伝えられる。

Là si quelqu'un vers toy se monstre gracieux,
Souhaite luy qu'il vive heureux en sa province:
Mais si quelgue malin obliquement te pince,
Souhaite luy tes pleurs & mon mal ennuieux.

(A son livre, 5—8)

〈もしもそこで誰かがお前に親切にしてくれたなら、
彼には己が土地で幸せに暮せるよう祈ってやれ。
だがもし悪意ある者がお前を邪険に扱ったなら、
彼にはお前の涙と私の辛い不幸を祈ってやれ。〉

前半はオウィディウスが『悲歌』第三巻で作品自身に直接語らせているのと同じ祈りである。

Di tibi dent, nostro quod non tribuere poetae,
Molliter in patria uiuere posse tua!

(Ov., Tr., III, I, 23—24)

〈神々が汝に与え給わんことを、わが詩人には許されぬ幸せを、故
国で平和に暮す幸せを。〉

祈りの後半、すなわち悪意ある人々への祈りはオウィディウスでは同じ巻に現われていない。唯彼は別の箇所で詩人の不運につけこむ邪な人々への復讐を口にして（たとえば第四巻の九、十五行以下）。一方デュ・ベレーのソネの残る二つのテルセには邪険な人々への呪いの言葉がくり返され、比重は明らかに呪いの方に置かれている。こうしてこのソネはある程度『悲歌』の内容を要約するかの如き観を呈しており、デュ・ベレーはあくまで流謫の詩人としてその作品を読者にさし出すのである。『悲歌』を識る当時の読者は、ここに、流罪人の作品として人々の冷たい目や主君の怒りを恐れつつ、おずおずと都に上る作品のイメージを思い浮かべたであろう。そしてこれが、国王の特使にして枢機卿たる人の身内、あのデュ・ベレーの作品であることを思って微笑を禁じ得なかったことだろう。テルセにおいて彼が呪いの言葉を吐き出せばそのおかしさは一層つのることになる。

Souhaite luy encor' qu'il face un long voyage,
Et bien qu'il ait de veüe éloigné son mesnage,
Que son cueur, ou qu'il voise, y soit tousjours present:
Souhaite qu'il vieillisse en longue servitude,
Qu'il n'esprove à la fin que toute ingratitude,
Et qu'on mange son bien pendant qu'il est absent.

(A son live, 9—14)

〈おまけに祈ってやれ、その男が長い旅をし、
遠く離れたわが家を見ることもならぬのに、
思いばかりがどこに居ようとそこを離れられぬように。
祈ってやれ、その男が長い宮仕えに年老い、
拳句の果ては全くの忘恩に報いられるように。
留守の間に財産は食い潰されてしまうように。〉

詩人の実生活において、係争中の土地をめぐる裁判がローマ滞在中に不利に展開し、彼の悩みの種となっていたことは確かであろう。しかし彼はそれをそのまま描いてはいない。オウィディウスになりすまして、追放された身の上であるかのような口ぶりで歌っているのである。オウィディウスのイメージが彼のイメージの上にだぶっているために、最後の一行などは、さながらオウィディウスがデュ・ベレーになり代わり、個人的怨恨を口にしているようにさえ聞こえてくる。実際にはオウィディウスは、身は追放となっても財産は没収されずに済んだことを『悲歌』の中で皇帝に感謝しているのだから、これが可笑しいのである。

「己が書に」の第一カトランに現われる「哀れな私」はオウィディウスの「哀れな私」〈Me miserum〉の訳である。オウィディウスは『悲歌』五巻の全体にわたって都合八回これをくり返している。これが全体を貫くモチーフだと言ってよいだろう。デュ・ベレーもこれにならい、彼のエレジーを「不幸な私」「哀れな私」などという言葉で織りなしていく。例えばソネ 24 を取り上げてみよう。

Moi chetif ce pendant, loing des yeux de mon Prince,
Je vieillis malheureux en estrange province,

(S. 24, 9—10)

〈一方哀れなこの私は主君の御目を遠く離れ、
異郷にあって不幸の裡に年老いていく。〉

この口調には、主君から遠ざけられ辺境で不遇の裡に生涯を終えたオウィディウスを思わせるものがある。ところがこれにすぐ続けて、彼は経済的な理由をその「流謫」の境遇と結びつけている。

Fuyant la pauvreté: mais las ne fuyant pas
Les regrets, les ennuys, le travail & la peine,
Le tardif repentir d'une esperance vaine,
Et l'importun souci, qui me suis pas à pas.

(S. 24, 11—14)

〈貧しさを逃れて。だが、ああ、逃れられぬ、
 哀惜と、苦悩と、労苦と、痛みとは、
 空しい希望への遅すぎた悔恨は、
 また一步毎についてくる絶え間ない不安は。〉

ここにあるのは何も個人的な嘆きではない。詩作だけでは生計を立ててゆくことのできない当時の詩人に共通の悩みが訴えられているのである。同じくローマ滞在中の作品であるラテン語による『詩集』*Poemata* (1558)のエレジーの部に、「ロンサールに」と題する詩がある。この中で彼はロンサールの未完の叙事詩『フランシヤード』*la Franciade*の草案が国王アンリ二世の前で読み上げられたことを賀しているのだが、その一方で自分も含めて他の詩人達はこれ程の栄誉にあずかっていないとへり下っている。彼自身の手になるこの詩の仏訳では、その箇所は上記ソネ24の引用部分とほとんど変る所のない表現になっている。

Nous chetifs ce pendant, ausquels le ciel fait guerre,
 Fuyons la pauvreté & par mer & par terre:
 Mais l'importun souci qui nous suit pas à pas,
 Et par terre & par mer, nous ne le fuyons pas.

(OE. P., S. T. F. M., tV, p.363)

〈一方哀れな我々は、天に戦いを仕掛けられ、
 貧しさを逃れて、海に陸にと行き惑う。
 だが一步毎についてくる絶え間ない不安は
 陸を行けど海を行けどこれを逃れることはできぬ。〉

これがソネ24と違う所は「私」の代わりに「我々」となっていることである。つまりこの詩句は国王の覚えもめでたい(とデュ・ベレーの見ている)ロンサールを除く一般の詩人の境遇を歌ったもので、これがそのまま「私」の「不幸」の内容として用いられているのである。オウィディウスと紛うような設定の下で歌いながら、またもや彼は肝心の所にごく一般的な内容を持って来ることでこの設定の深刻さを抜き去ってしまう。このソネの前半には、彼自身の不幸と対置されて、恋愛詩を書くバイフが幸せな人の代

表に挙げられている。

Qu' heureux tu es (Baïf) heureux, & plus qu' heureux,
De ne suivre abusé ceste aveugle Deesse,
Qui d'un tour inconstant & nous haulse & nous baisse,
Mais cest aveugle enfant qui nous fait amoureux !

(S. 24, 1—4)

〈何と幸せなことか（バイフよ）幸せな上にも幸せだ、
定めなき輪を廻らせて我らを持ち上げてはつき落とす、
あの盲目の女神に欺かれついて行く代りに、
我らを恋に落とすあの盲目の子供について行くとは。〉

「幸せな」をくり返し強調するこの口調からは、オウィディウスの次の詩句が重なって聞こえてくる。ローマに居て都の楽しみを味わうことのできる人々を羨む言葉である。

O quater et quotiens non est numerare beatum,
Non interdicta cui licet Vrbe frui !

(Ov., Tr., III, XII, 25—26)

〈おお、四倍も、幾層倍も幸せだ、都の楽しみを禁じられていない者は。〉

しかしオウィディウスと違ってデュ・ベレーは、不運を嘆く哀切な言葉を冗談にしてしまう。暢気に恋の歌など歌ってられる君は幸せだ、こちらはローマくんだりまで来て食うために働いている、というのがこのソネの趣意なのだが、それを彼はいかにも追放された詩人のような口ぶりで大げさに嘆いてみせる。オウィディウスの哀切さは運命の盲目と恋の盲目とを掛けた言葉の遊びによって笑いに変わってしまうのである。

「哀れな私」は例えばソネ 39 にも現われる。このソネ全体が半句ずつ対応する対句表現となっており、望ましい状態と現実の状態がそこで対比されている。そして事毎に願う方向とは逆の方向に運命によって押しやられる自分こそこの世で最も不幸な者ではないかという問いがこのソネの結び

となっている。

J'ay le corps maladif, & me fault voyager,
Je suis né pour la Muse, on me fait mesnager:
Ne suis-je pas (Morel) le plus chetif du monde ?

(S. 39, 12—14)

〈病弱の身でありながら私は旅を強いられる、
ミューズの為に生まれながら家政の仕事をさせられる、
この私は（モレルよ）この世で最も哀れな者ではなからうか。〉

ミューズの為に生まれた詩人の身で、慣れぬ手に武器を取り蛮族の侵入から身を守らねばならぬ流刑地の暮らしを嘆いているのはオウィディウスである。そのオウィディウスのイメージをちらつかせながらデュ・ベレーは「この世で最も哀れな者」と嘆いてみせる。だが彼が旅をし、家政の仕事をひきうけるのは生活安定のためである。生活の資を詩作以外の仕事に求めねばならぬ当時の詩人に共通の悩みがどうして追放に匹敵する世界一の不幸でありえよう。これはわざと飛躍した結論であり、この誇張は嘆きを滑稽なものにしている。

同様にオウィディウスの口ぶりを真似て歌いながらその深刻なイメージを日常的で滑稽なものに変えているのがソネ 15 である。彼はこのソネを、近況を尋ねてくれた友人に答えるという形で始めている。

Panjas, veulx-tu sçavoir quels sont mes pasetemps ?

(S. 15, 1)

〈パンジャよ、私の暇潰しがどんなものか知りたいのか。〉

この書き出しはオウィディウスにならったものである。『悲歌』の詩人は友人から近況を尋ねられたのに対して次のように問い返す。

Turba Tomitanae quae sit regionis et inter
Quos habitem mores discere cura tibi est ?

(Ov., Tr., V, VII, 9—10)

〈君は知りたいというのか、私の暮らすトミスの人々を、また土地の風習を。〉

このオウィディウスの口真似から一転してデュ・ベレーは借金取りの機嫌を取る詩人という滑稽なイメージを描き出す。

Je songe au lendemain, j'ay soing de la despense
Qui se fait chacun jour, & si fault que je pense
A rendre sans argent cent creditours contents.
Je vais, je viens, je cours, je ne perds point le temps,
Je courtise un banquier, je prens argent d'avance:
Quand j'ay depesché l'un, un autre recommence,
Et ne fais pas le quart de ce que je pretends.

(S. 15, 2—8)

〈私は明日のことを考え、費用の心配をする。
これが毎日続くのだ。おまけに考えなくてはならぬ、
金も無しに百人もの債権者をどうまるめこもうかと。
行ったり来たり走ったり、時を無駄にはしていない。
金貸しの機嫌を取る、金を前もって手に入れる、
何とか一方が片づけば、また一方がやり直した。
しようと思った四半分もととてもやっちはいられない。〉

こうしてオウィディウスのイメージが完全に消え去ったかと思うと、最後にまた彼はデュ・ベレー＝オウィディウスの顔を取り戻し、

Aveques tout cela, dy (Panjas) je te prie,
Ne t'esbahis-tu point comment je fais des vers ?

(S. 15, 13—14)

〈これだけあっても（パンジャよ）言い給え、
どうして私に詩が書けるか、君は驚きはしないのか。〉

として、不幸の中で尚も続ける「狂気の沙汰」とも言うべき詩作を仄めかしてソネを結ぶのである。

オウィディウスにおける〈Me miserum〉は、例えば流刑地に向かう船

が嵐に会い、生きた心地もない程恐ろしかった時のことを描く中に現われる。

Me miserum! Quanti montes uoluuntur aquarum!

Iam iam tacturos sidera summa putes.

(Ov., Tr., I, II, 19—20)

〈哀れな私よ。何という高い波が我らを取り巻いていることか。さながら天の最も高い星にも届かんばかりに。〉

また、

Me miserum! Quantis increscunt aequora uentis,

(Ov., Tr., I, IV, 5)

〈哀れな私よ。何という激しい風が波をふくれ上がらせていることか。〉

そこでデュ・ベレーも嵐にもまれる詩人として自らを描いてみせる。

Ainsi (mon cher Morel) sur le port arrêté

Tu regardes la mer, & vois en seureté

De mille tourbillons son onde renversee:

Tu la vois jusqu'au ciel s'eslever bien souvent,

Et vois ton Dubellay à la mercy du vent

Assis au gouvernail dans une nef persee.

(S. 34, 9—14)

〈同様に（懐しいモレルよ）港にとどまって、
君は海を眺めている。安心して見ているのだ、
千もの渦をなして海の波が逆まくのを。
君は見ている、波がしばしば天にも届くのを。
また君のデュ・ベレーが風にもて遊ばれ、
穴のあいた船の舵にしがみついて座っているのを。〉

実際には陸路を取ってイタリアへ南下したとしても、デュ・ベレー＝オウィディウスとしては、彼の「流謫」の地へ舟旅をして嵐に会わねばなら

ぬ。ところで「穴のあいた船」は恐らく詩人の働けど楽にならざる暮らしを仄めかしている。実際にそれほど貧しいかどうかはともかく、枢機卿の家計を預かって借金取りを相手に苦勞しているというのだから穴のあいた船に乗っているようなものだ。「穴のあいた般の舵にしがみついて」いる詩人の姿は哀れとも滑稽とも取れるイメージである。しかしこれは全く架空の話であり、オウィディウスを真似た身振りなのだから、同情に訴えるというよりも笑いを誘うためであるのは明らかである。

オウィディウスは自らのありようを要約するのに 〈miser〉 という言葉を用いている。

Scilicet, ut semper, quid agam, carissime, quaeris,
 Quamuis hoc uel me scire tacente potes:
 Sum miser — haec brevis est nostrorum summa malorum.
 (Ov., Tr., V, VI, 5—7)

〈確かに君はいつものように、愛する友よ、尋ねてくれる、たとえ黙っていてもわかるはずなのに。私はみじめだ——これが私の不幸の一切を要約している。〉

デュ・ベレーもまた「不幸な私」と自らを要約する。ソネ5で、彼はまずさまざまな人々とそれぞれに似合いのテーマとを挙げていく。

Ceulx qui sont amoureux, leurs amours chanteront,
 Ceulx qui ayment l'honneur, chanteront de la gloire,
 Ceulx qui sont pres du Roy, publiront sa victoire,
 Ceulx qui sont courtisans, leurs faveurs vanteront,
 (S. 5, 1—4)

〈恋をしている人々はその恋の歌を歌うがいい、
 名誉を愛する人々はその身の栄誉を歌うがいい、
 王に親しい人々は王の勝利を鳴らすがいい、
 宮廷に仕える人々はわが身の寵を誇るがいい。〉

以下同様の詩句が続き、最後に「不幸である私」が登場する。

Ceulx qui se plaisent trop, chanteront leur louange,
Ceulx qui veulent flater, feront d'un diable un ange:
Moy, qui suis malheureux, je plaindray mon malheur.

(S. 5, 12—14)

くうぬぼれている人々はわが身を讃えて歌うがいい、
おべっか好きな人々は悪魔を天使にもするがいい、
不幸であるこの私は、私の不幸を歌うとしよう。

このソネを皮肉な調子が支配しているのは明らかである。ここでは詩人の「不幸」は他の人々における恋、名誉、うぬぼれ、追従、悪徳、美德と同一レベルに置かれてほとんど哀れさを失っている。対比されている他の人々への彼の皮肉な目は彼自身の不幸にも向けられて、全てが笑いの対象になるのである。

また一方オウィディウスを真似た身振りの一つとして、彼はその「不幸」の原因について弁明してみせる。

Je n'ay point violé l'ordonnance du Roy,
Et n'ay point esprouvé la rigueur de justice:
J'ay fait à mon seigneur fidelement service,
Je fais pour mes amis ce que je puis & doy,
Et croy que jusqu'icy nul ne se plaint de moy,
Que vers luy j'aye fait quelque mauvais office.
Voila ce que je suis. Et toutefois, Vineus,
Comme un qui est aux Dieux & aux hommes haineux,
Le malheur me poursuit & tousjours m' importune:

(S. 43, 3—11)

くかつて私は王命に一度も背きはしなかった。
かつて裁判の厳しさをこの身に味わいもしなかった。
わが主君には心から忠義をもって仕えてきた。
友人達にはできる事すべき事を尽くしてきた。
私は信じている、これまで何人も私のことで、
何かの被害に会ったとこぼす者の居ないことを。
これがありのままの私なのだ。ところがヴィヌーよ、

神々にも人間にも等しく憎まれた者のように
不幸が私の後を追いつ絶えず私を苦しめる。〉

まるで世論を動かし主君に訴える必要があるかのようにデュ・ベレーが身の潔白を証明しようと努める時、オウィディウスの姿が背後に浮かびあがる。実際、神にも人にも憎まれた者とはオウィディウスが作り出すイメージである。

Esse sed iratio quis te mihi posset amicus ?

Vix tunc ipse mihi non inimicus eram.

(Ov., Tr., II, 81—82)

〈だが私が陛下の怒りに触れた時、誰が私の友となり得たろうか。
私自身さえ私を憎まずに居られなかったというのに。〉

こうしてエレジーの中ではデュ・ベレーは常にオウィディウスの仮面をまとい、流謫の身を装って歌う。その虚々実々の嘆きの中で、オウィディウスの模倣はパロディーの詩におけるペトラルキスムのような役割を果たしている。大した内容を伴わずに「不幸」という言葉をくり返すことで作り出される彼の嘆きのレベルとはかけ離れた深刻すぎる設定として。一方彼の最も深刻で個人的な苦痛はエレジーの終わりの方で仄めかされている。それは、彼とは気質も風習も違う法王の宮廷を形づくる人々と、自らの感情や価値感を抑えてつきあっていく中で積み重なっていく怒りや恨みである。

Je voy les deux chemins, & de mal, & de bien:

Je sçay que la vertu m'appelle à la main dextre,

Et toutefois il fault que je tourne à senestre,

Pour suivre un traistre espoir, qui m'a fait du tout sien.

Et quel profit en ay-je ? ô belle recompense !

Je me suis consumé d'une vaine despense,

Et n'ay fait autre acquest que de mal & d'ennuy.

L'estranger recueillist le fruict de mon service,

Je travaille mon corps d'un indigne exercice,
Et porte sur mon front la vergongne d'autrui.

(S. 45, 5—14)

〈私の前に二つの道がある。悪の道と善の道と。
徳が右手へと呼んでいるのを私は知っている。
ところが私は左手へと向かわねばならぬ。
私を籠絡してしまった不実な希望に従って。
それで何を得たというのか。おお見事な報いよ。
空しい費えとして私は自分をすり減らした。
悲嘆と苦悩のほか得たものは何もない。
外国人が私の奉仕の果実をむさぼっている。
私は恥ずべき仕事に体を酷使している。
そしてこの額には他人の恥辱を浮かべている。〉

他人の恥辱が具体的に何を指しているのかは不明であるが、とにかく彼は正しいと思ったこととは逆のことを心ならずも行なう暮らしを続けながら、こうした苦痛な努力が何の役にも立たぬと感じている。法王の宮廷では誠実な奉仕は通用せず、うまく立ち回る者だけが成功する。そうしたやりきれない思いが次のソネにうかがわれる。

Mais si par larrecin avancé lon doit estre,
Par mentir, par flater, par abuser son maistre,
Et pis que tout cela faire encor bien souvent:
Je cognois que je seme au rivage infertile,
Que je veulx cribler l'eau, & que je bas le vent,
Et que je suis (Vineus) serviteur inutile.

(S. 46, 9—14)

〈だがもし盗みによって出世するというなら、
嘘をつき、へつらい、主人を欺くことで、
また多くはそれ以上の悪事で出世がかなうなら、
わかっているのだ、不毛の浜に私は種まいていて、
水をふるいにかけ、風を打とうとしていると。
また私が（ヴィヌーよ）役立たずの奉公人であることも。〉

ここには異質な世界で孤立する詩人のアイデンティティーの危機さえ感じられる。先に見た「穴のあいた船」の詩人と違って、「水をふるいにかける」詩人は滑稽さよりも痛ましさを強く印象づける。ここにはオウィディウスの影は無い。否、あるとすれば、きわめて隠喩的な意味においてである。この苦痛はエレジーを越えてサティールへ向かうよう詩人を促すものである。

Pleust à Dieu que je fusse un Pasquin ou Marphore,
Je n'aurois sentiment du malheur qui me poingt:
Ma plume seroit libre, & si ne craindrois point
Qu'un plus grand contre moy peust exercer son ire.

(S. 42, 8—11)

〈私がパスキューノかマルフォルスででもあったなら、
不幸が私をさいなむのを感じることも無かろうに。
私のペンは自由になり、私も恐れはしないだろう、
どんなに偉い人が私に怒りをぶつけようとも。〉

この一連のソネ以後、彼は後戻りをしつつも次第に諷刺の方向に向かっていく。こうして詩人の個人的な感情はサティールの形を取ることであり、そこへの導入部にあたるエレジーでは、オウィディウスを模倣することにより、彼は「笑いを用意した」のである。

オウィディウスの『悲歌』第三巻では、詩人の代弁者として登場する作品そのものが、詩人について次のように語っている。

Haec domini fortuna mei est ut debeat illam
Infelix nullis dissimulare iocis.

(Ov., Tr., III, I, 5—6)

〈わがあるじの運命は、その不幸をいかなる冗談で包み隠すことも彼に許さぬ。〉

デュ・ベレーの実際にしていることはまさしくこれの逆である。オウィディウスの仮面を着けて (dissimulare) 笑いをさし出すのだから。しかし

彼は言葉の上ではオウィディウスにならってこの作品が嘘いつわりのない嘆きの歌であると言う。まず献辞で、

Quelqu' un dira, de quoy servent ces plainctes ?
Comme de l'arbre on voit naître le fruict,
Ainsi les fruicts que la douleur produict,
Sont les soupirs & les larmes non feinctes.

(Déd., 73—76)

〈人は言おう、こんな嘆きが何になると。
木から果実が生まれるのと同じように、
苦しみが生み出す果実というのは、
偽りのない涙と溜息なのだ。〉

と歌っているが、ソネ 47 でも、

Voy la mienne en ces vers sans artifice peinte,
Comme sans artifice est ma simplicité:
Et si pour moy tu n'es à plorer incité,
Ne te ry pour le moins les soupirs de ma plainte.

(S. 47, 5—8)

〈この詩に見よ、わが苦しみが作為なく描かれているのを。
私の単純な人柄そのままに何の作為もなく。
たとえ私のために涙を誘われはしないとしても、
せめて笑い給うな、わが悲しみの溜息を。〉

と訴えている。この嘆きの真実性、無作為性の強調は同情に訴えるためのものではない。作為という点ではオウィディウスに見せかける作為が明白なのだから。彼が真実性を、虚構の不在を強調するのは、次のオウィディウスの詩句を意識してのことである。

Crede mihi, distant mores a carmine nostro ——

.....

Magna pars mendax operum est et ficta meorum:

(Ov., Tr., II, 353—355)

〈信じてほしい、私の生き方は詩とは程遠い。

.....

私の作品は大方嘘と作り事に過ぎぬ。〉

ここで言及されている作品は詩人に不運をもたらした過去の作品であって『悲歌』ではない。彼は『悲歌』においては信じよと言い、過去の作品については嘘と作り事であると言う。これは流罪人の立場からする弁明であり、皇帝や世論を動かして赦免を得るか、またはせめてもっと近い所に移してもらうためのレトリック——説得の技法——である。一方デュ・ベレーは、オウィディウスを真似てこれは真実の嘆きだから笑うなと言う。すなわち流謫の詩人の虚構の中で、これは虚構ではないから笑うなと言う。笑うなと言いつつ笑わせる、これはレトリック——言葉のあや——としての禁止である。彼の笑いのレトリックは、皇帝や世論に訴えて同情を誘うオウィディウスのレトリックを裏返した所に成り立っている。

——『哀惜詩集』における虚構と笑い——

ここで虚構について詩人自身が作品の中で表明している考えを見ておきたい。作品のはじめの方で彼はこの作品を、高尚な主題とか、神聖な靈感による詩作、古典作品の模倣、また作品によって後世に残る野心などとは無縁なものとして紹介している。そうした諸々を彼は「自然の画家」なるものの属性として、これに対する彼自身を「肖像画家」と規定している。

Vous autres ce pendant, peintres de la nature,
Dont l'art n'est pas enclos dans une protraiture,
Contrefaites des vieux les ouvrages plus beaux.
Quant à moy, je n'aspire à si haulte louange,
Et ne sont mes protraits aupres de voz tableaux,
Non plus qu'est un Janet aupres d'un Michelange.

(S. 21, 9—14)

〈一方あなた方は自然の画家として、

肖像画の枠にとらわれぬ技を持ち、
 古代の人の最も見事な作品を模倣する。
 この私はそれ程高い賞讃を求めはしない。
 あなた方の絵と並んだ私の肖像画は
 ミケランジェロと並んだジャネに等しい。〉

詩を絵画とのアナロジーで語るのは当時ごく一般的に行なわれたことではあるが、作品を自らの肖像画とみなすことは、これまたオウィディウスの『悲歌』にモデルを見ることができる。『悲歌』の詩人は、ローマにあって彼の肖像画を眺めては彼を偲んでくれる友人に感謝しつつ、それよりも彼の作品の方が肖像画とするにふさわしいと言う。

Grata tua est pietas, sed carmina maior imago
 Sunt mea quae mando qualiacumque legas,
 (Ov., Tr., I, VII, 11—12)

〈君の情はありがたいが、私の作品の方がはるかにすぐれた肖像画なのだ。それをあるがままに読んでもらいたい。〉

ところでデュ・ベレーの肖像画家と自然の画家の対比を理解する上で「詩に関する国王への談話」*Discours au Roy sur la poésie* (1560) という作品が重要な鍵となる。これは歴史家と詩人の意義を比べて論じ、詩人の意義を国王に向かって説いたもので、ジャネ（肖像画家F. クルーエの別名）およびミケランジェロの名がそれぞれの代表として出ている。

Cestuy -là sans user d'aucune fiction
 Represente le vray de chascune action,
 Comme un, qui sans oser s'esgayer davantage,
 Rapporte apres le vif un naturel visage:
 Cestuy-cy plus hardy, d'un art non limité
 Sous mille fictions cache la verité,
 Comme un peintre qui fait d'une brave entreprise
 La figure d'un camp, ou d'une ville prise,
 Un orage, une guerre, ou mesme il fait les Dieux

En façon de mortelz se monstrez à noz yeux.
Tel que ce premier là est vostre Janet, Sire,
Et tel que le second Michelange on peult dire:

(OE. P., S. T. F. M., t.VI, p.164—165)

〈前者（歴史家）はいかなる虚構も用いず、
各々の武勲の実際を描き出す。
さながら筆を自由に遊ばせることもせず
実際あるままの顔を写す者のように。
後者（詩人）ははるかに大胆に無限の技を揮い、
千もの虚構の下に真実を隠すのだ。
さながら画家が大胆な意図の下に
戦場や攻め落とされた町のありさまを、
嵐を、戦闘を描くように。また神々さえも、
人間の姿で我々の目に見せてくれるように。
いわば陛下、前者は陛下のジャネに当り、
またミケランジャロが後者と言えよう。〉

一方を無限の技に、他方を限られた技に結びつけている点、またそれぞれの代表として同じ人物の名を挙げている点で、この箇所が先のソネ 21 と密接に関わっていることは明らかである。ありのままを描く歴史家が肖像画家にあたるとすれば、自然の画家は虚構の下に真実を隠す詩人に等しい。ここに列挙されたテーマからしてこの詩人は叙事詩人であるということもできる。デュ・ベレーは彼の『哀惜詩集』を、高尚な主題を持ち、古代人を模倣して、靈感による無限の技を揮って真実を描く叙事詩と対置する。卑俗な主題を靈感もなくありのままに描いた作品として。しかし実際には、彼は古典の模倣もし、虚構を加えてもいる。そのくい違いは、虚構という語の意味に関わっている。彼にとっての虚構は自然の画家と結びついた特殊な意味を持っている。叙事詩の虚構は、神々を人間の姿という仮の形を借りて描くというところに特徴がある。虚構の下に真実を隠すという表現には、人間の行為、人間の歴史の背後に神秘的な意味を見ようとする形而上学的世界観がうかがわれる。一方デュ・ベレーの『哀惜詩集』に

あつては、高尚なものも神秘的なものもそのヴェールを剥ぎとられ笑いの対象になってしまう。神々の作品にも似て神聖なものと奉られている叙事詩でさえ、時には彼の肖像画と同じレヴェルにひきずりおろされるのである。すなわちソネ 77 では、この作品がエレジー風の題にも拘らず冗談に満ちていることの弁明として、不均質という点ではこの作品が叙事詩と同じだという意味のことを彼は言っている。

Mais tu dira que mal je nomme ces Regretz,
 Veux que le plus souvent j'use de mots pour rire:
 Et je dy que la mer ne bruit tousjours son ire,
 Et que tousjours Phoebus ne sagette les Grecz.

(S. 77, 5—8)

〈だが君は言おう、哀惜と名づけるのは当たらずと。
 大抵は冗談ばかり私が口になっているから。
 それなら言おう、海も怒りに轟いてばかりは居ない、
 アポロンもギリシア軍を射殺^{いころ}してばかりは居ないと。〉

『オデュッセイア』や『イーリアス』にことよせて彼が仄めかしているのは、長大な叙事詩にあつては崇高なあるいは悲劇的な事柄ばかり語られるわけではなく、笑いも休息もあるということである。これがこの作品に笑いをまじえることの弁明なのだ。こうして一旦立てた区別もうやむやになり、崇高なものも悲劇的なものも一切が笑いの中にまぜあわされてしまう。『哀惜詩集』の虚構は笑いを誘う仕掛けとして、神秘的な意味（真実）を隠すための叙事詩の虚構とは無縁のものである。虚構という語がデュ・ベレーにとってこの後の方の含意を持つものであったとすれば、彼がこの作品を虚構と結びつけて意識していなかったことも考えられる。意識していたかどうかはともかく、流謫の詩人の虚構によって「涙に笑いをまぜる」デュ・ベレーの姿勢には、物事の一面だけを見ようとせず裏側からも見ようとする詩人の目がある。異郷で人に仕えて暮す悩みを、また望郷の思いを、エレジーではそのまま描く代わりに、オウィディウスまがいの流謫の歌を歌うことで彼は読者の笑いを誘う。嘆きの種も嘆く自分自身もこの仕

掛けを通して歪んだ像として写し出すのである。そこに生まれる笑いは嘆きと同じもの、別の視点から見た嘆きである。嘆きも視点をずらせば笑いに変わる。視点をずらして見るのは、現実をいかに描こうともそれは現実の歪んだイメージに過ぎないことを彼が感じてしまうためである。嘆きを嘆きとして歌うことに満足せず、彼は対象との間に距離を置き、誇張によって悲しみを笑いに変える。その笑いは底抜けに明るいものではない。一切を明るく笑って眺めるのもまた、一つの幻想を現実であるかのように錯覚することであろう。嘆こうと笑おうと実はどちらも同じこと、どちらも現実から等距離にある。嘆きながら笑い、笑いながら嘆くのはそのことを言うに等しい。その点で彼は詩人であるということもできよう、普通に人が現実と思い込んでいるものの幻想性を剥いてみせる者が詩人であるという言い方が許されるならば。